

ASPECTES DE L'ITALIANISME MUSICAL A LA GIRONA DEL SEGLE XVIII

PER

JORDI RIFÉ i SANTALÓ*

El present treball pretén oferir una aproximació a la influència de la música italiana que rebé la Girona del set-cents. Per tal de confeccionar el nostre estudi, hem agrupat d'una banda algunes notícies esparses —extretes de les publicacions d'altres investigadors— i d'una altra diverses dades —inèdites— d'investigacions de fonts de primera mà. Així doncs, no pretenem exhaurir el tema sinó, tan sols, agrupar i aportar dades amb vista a anar descabdellant el fenomen de la ressonància i influència de l'italianisme musical a la Girona del segle XVIII.

La relació de la Península ibèrica amb Itàlia al llarg del segle XVIII queda ben palesa sobretot amb el reialme de Nàpols. Des dels Habsburgs fins als Borbons les interrelacions polítiques, econòmiques, socials i àdhuc religioses són testimonis històrics del segle XVIII pel que fa a la influència italiana arreu dels països hispànics¹.

Les diverses capelles musicals de Madrid, tant de la cort com eclesiàstiques, presenten, gradualment al llarg del set-cents, l'aparició de compositors

* Universitat de Girona.

¹ Vegi's SOLDEVILA, F., *Història de Catalunya*, vol. II i III, ed. Alpha, Barcelona, 1962, p. 877 (II) i p. 1076 (III). Vegi's també VOLTES, P., "Documentos de tema español existentes en el archivo de estado de Viena", *Documentos y Estudios*, tom. II, vol. XIV, Instituto Municipal de Historia, Barcelona, 1965, p. 537; en aquest treball Voltes esmenta el títol d'un document datat el 9 de novembre de 1706: "Carta de los funcionarios de la junta de las dependencias de Nápoles, de la Junta de Italia en Barcelona, del Cosejo de Italia en Barcelona [...]". Per a una visió més global cal remetre'ns a la veu "Itàlia" de la *Gran Enciclopèdia Catalana*, vol. 8, Enciclopèdia Catalana s.a., Barcelona, 1975, p. 700-705 (són les planes que fan referència a la seva història). I pel que fa a l'àmbit més concret de la música cal esmentar SUBIRÀ, J., "Relaciones musicales hispano-italianas del siglo XVIII (panorama y esclarecimientos)", *Revista de Ideas Estéticas*, 95, Madrid, 1966, p.199-220.

i intèrprets italians els quals van ocupant les places musicals de les plantilles de les esmentades capelles². Fins i tot per tal de tenir èxit i treball s'ha de compondre *alla italiana*³. Pel que fa a Catalunya serà Barcelona el principal centre cultural que rebrà l'embat de l'onada italiana. La capella musical de l'arxiduc Carles, al capdavant de la qual hi havia el compositor italià G. Porsile –compositor d'oratoris–, i l'impacte de l'òpera italiana –iniciada per A. Caldara– en el públic barceloní⁴ foren els grans catalitzadors de la recepció i posterior difusió de l'italianisme musical arreu de les terres catalanes. És evident, doncs, suposar que la via principal de penetració de l'italianisme a Girona fou Barcelona.

I. MÚSICA RELIGIOSA

Les dades per a l'estudi de la influència de la música italiana en l'àmbit religiós ens provenen de cates realitzades en obres religioses en romanç dels mestres de capella de la catedral de Girona des de finals del segle XVII (1690) fins al penúltim terç del segle XVIII (1774). Aquests, per ordre cronològic de mestratge, foren: Josep Gaz, Tomàs Milans⁵ i Emmanuel Gònima. Per bé que en el cas d'Emmanuel Gònima s'ha partit de l'exhaustiu estudi dels seus

² Vegi's MARTÍN, A., *Historia de la Música española. Siglo XVIII*, Alianza Editorial, col·lecc. Alianza Música, núm. 4, Madrid, 1985, p. 28-61. És interessant observar les plantilles instrumentals de la Real Capilla de Madrid (p. 32 i 33), ja que ens evidencien la presència de músics italians, sobretot en els instruments de corda.

³ Vegi's MARTÍN, A., *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijoo, ed. La Región, Orense, 1976, p. 30-33 i 136; l'autor ens mostra que Josep de Torres –organista i, posteriorment, mestre de capella de la Real Capilla de Madrid, a finals del segle XVII i primera meitat del XVIII– va escriure un tractat d'*Arte de Cantollano con entonaciones de coro y altar y otras cosas, compuesto por Francisco Montanos y ahora nuevamente corregido y aumentado el Arte práctico de Canto de Organo con motetes o lecciones diversas por todos los tiempos y claves por don Joseph de Torres, Organista principal de la capilla de su Majestad*, Madrid, 1712; en aquest tractat inclou una *Cantada al Santísimo al estilo italiano*, a una veu i acompanyament, i estructurada segons les següents parts: "Area (sic)-Recitado-Area-Recitado-Grave-Area-Alegre.

⁴ Cf. BONASTRE, F., "El Barroc musical a Catalunya", *El Barroc Català*, ed. Quaderns Crema, Girona, 1989, p. 464. I pel que fa a l'òpera cal veure ALIER, R., *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana de Musicologia, Barcelona, 1990, p. 41-47.

⁵ Vegi's CIVIL, F., "La Capilla de Música de la Catedral de Girona (siglo XVIII)", *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, vol. XIX, Girona, 1968-69, p. 133-139, 143 i 150 (J. Gaz) i 140-143, 145-150, 156 i 157 (T. Milans); a banda dels nombrosos detalls que ens ofereixen les dades aportades per CIVIL, n'extraïem que Josep Gaz va ser mestre de capella de la seu gironina des de 1690 fins a 1711 i Tomàs Milans, des de 1714 fins a 1733.

villancets⁶. Val a dir, a més, que els villancets foren el laboratori on es forjà el que després serà l'oratori. Aquest és una obra en romanç de més envergadura que els villancets, però amb una factura compositiva basada, majoritàriament, en l'esquema formal dels villancets i/o cantates. Per tant, tot i que l'estudi detallat dels oratoris ens pot aportar noves dades, creiem que els aspectes escatits dels villancets són prou evidents per albirar, si més no, unes línies generals pel que fa a la influència italiana que estem estudiant. D'altra banda, tot i no haver realitzat cap estudi de la música litúrgica, els villancets, pel simple fet de ser un banc de proves, eren els beneficiaris d'innovacions i gosadies compositives, molt més pronunciades que en la música d'estricta obediència litúrgica –misses, motets, lamentacions, etc.–. Per aquest motiu, és lògic suposar que els villancets esdevinguin un exponent de les influències musicals i per tant, un bon model per indicar-nos les vicissituds i els canvis estètics propis de l'època del nostre estudi.

Un dels molts aspectes importants a tenir en compte pel que fa a l'italianisme musical en l'esfera de la música religiosa és la difusió i recepció del *Stabat Mater* de G.B. Pergolesi. De fet, aquesta obra serví de paradigma compositiu a la música religiosa del segle XVIII, semblantment al que anteriorment havia passat, a l'època tridentina, amb la *Missa del Papa Marcelo* de G.P. Palestrina, i posteriorment –finals del segle XIX i primera meitat del XX– amb la reforma de la música litúrgica de Pius X i les misses de L. Perosi.

En efecte, arreu de Catalunya i de la Península es troben manuscrits del *Stabat Mater* de Pergolesi, copiats al llarg del segle XVIII⁷. A l'Arxiu de la catedral de Girona tenim constància d'una còpia manuscrita, que aproximadament –per consideracions paleogràfiques– la podem datar *circa* 1740/50⁸. La factura compositiva de l'obra fou imitada –tant en els seus aspectes tímbrics com en els formals i semàntics– o si més no estudiada pels mestres de capella de la seu gironina. Efectivament, per exemple l'*aria andantino* “*Eja Mater fons amoris*” de la seqüència del *Stabat Mater* de Pergolesi⁹ presenta dissenys rítmics similars als de l'*aria justo* del *Villancico a 4 con violines/A San*

⁶ Per més detalls vegi's la nostra tesi doctoral: RIFÉ, J., *Els villancets d'Emmanuel Gònima (1712-1792): un model de la transició musical del Barroc al Preclassicisme a la Catalunya del segle XVIII*, Ed. en Microfitxa, Servei de Publicacions UAB, Bellaterra, 1993.

⁷ Les microfites del RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*) de la sèrie A/II ens ofereixen una bona quantitat de referències de l'existència del *Stabat Mater* de Pergolesi a diverses catedrals peninsulars.

⁸ *Stabat Mater* de Pergolesi, Arxiu Capitular de Girona (=ACG) LV, 17.Pm.

⁹ Hem emprat l'edició Eulenburg núm. 973.

Francisco Xavier/Si al imperio de Xavier d'Emmanuel Gònima¹⁰. En aquest cas cal notar, a més, que el llenguatge de la música litúrgica també s'adaptà en la factura compositiva de les obres en romanç.

Tanmateix, la influència musical italiana es concretà palesament en la irrupció de l'*aria da capo*, el disseny melòdic, els cantants i el tractament instrumental.

El binomi *recitado-aria* entrarà a formar part d'obres religioses en romanç. En efecte, l'antic esquema formal del villancet –*estribillo-coplas*– es dilatarà per la inclusió de l'esmentat binomi. Com a conseqüència ens trobarem que les parts del villancet poden presentar –per exemple– la següent disposició: *estribillo-recitado-aria-coplas*¹¹. A voltes trobarem, també, villancets que palesen una introducció instrumental com a part independent de la resta de l'obra. Aquesta part ja rep la denominació d'*apertura*¹². Així, els ingredients suara esmentats, ultra altres consideracions, pressuposen que el villancet es metamorfosa en un híbrid villancet-cantata. Tanmateix, hem trobat que E. Gònima també compon cantates *a solo* i *a duo*¹³. Aquestes expliciten clarament l'assumpció d'un model formal italià.

A més a més de l'arquetipus estructural, l'*aria da capo* pressuposa una forma pensada per a la veu. D'aquí la importància del seu disseny melòdic. Salts intervàl·lics, agilitats, coloratures, fraseig melismàtic, etc. són els ingredients que forneixen la línia melòdica d'alguna de les àries dels compositors

¹⁰ Cf. RIFÉ, J., *op. cit.*, p. 754-762.

¹¹ Vegi's, per exemple, l'esquema formal del *Villancico a 4 con violines/a la Assumpcion de Maria/Esfera luminosa*, d'Emmanuel Gònima, manuscrit (ms.) BC (Biblioteca de Catalunya) 772/20. Un esquema similar presenta el *Villancico a 4 y a 8/con violines â Nuestra Señora/Arma furias* de Tomàs Milans, ms. Arxiu Parroquial de Canet de Mar (APCM) del fons del IUDIM (Institut Universitari de Documentació i Investigació Musicològica, "Josep Ricart i Matas") de Barcelona. L'esquema formal d'aquest és: *estribillo-recitado-aria-recitado-coplas*. En darrer terme, i també a tall d'il·lustració, proposem el *Solo con instrumentos, a San Francisco Javier. Del glovo celeste* de Josep Gaz, ms. BC 738/90. El seu esquema formal és: *[estribillo]-coplas-recitado-aria*; pel *solo* de J. Gaz vegi's PAVIA, J., *La Música a la Catedral de Barcelona durant el segle XVII*, Barcelona, 1986, p. 502-537.

¹² Vegi's el *Villancico con violines â 4/Al, Santísimo Sacramento/Ha del ardiente celestial*, d'E. Gònima, BC 733/15. Aquest villancet presenta el següent esquema formal: *apertura-introducción-largo-recitado-aria-recitado-aria-todos*. També trobem un altre exemple en el *Villancico a San Pedro/con violines â 8/Es todo el Cielo aplauso* de T. Milans; el ms. ens prové de l'APCM del fons del IUDIM. L'esquema formal és: *apertura-estribillo-recitado-ayre* (sic).

¹³ Vegi's *Cantata a la Virgen Santísima/a solo/Hasta quando admiración*/Gònima, BC 762/23; i *Cantata a duo/con violines y basso/del maestro Manuel Gonyma/Ignasi Llor musich*, BC 762/22. En l'esquema formal de les esmentades cantates ja no trobem cap vestigi de les parts del villancet –*estribillo-coplas*. En elles, el nucli principal de l'estructuració formal gira entorn del binomi *recitado-aria*.

estudiats¹⁴. Tot això ens indica que el belcantisme també fou present a les terres gironines en l'àmbit religiós. Fins i tot, tenim documentades unes oposicions a cantor contralt a la catedral de Girona 1734, en el què com a exercici d'oposició es demana la interpretació d'una cantata. Es tracta de la *Cantata a solo a la Virgen. El increado monarca*, composta per Tomàs Milans a propòsit de l'esmentada oposició¹⁵. Aquesta cantata presenta el següent esquema formal: *introducción-recitado-aria*¹⁶. L'additament de la línia melòdica amb els seus ornaments ens fa pensar que es tractava d'una peça similar a les que executaven els cantants *virtuosi* italians, tan en voga arreu d'Europa en aquell moment¹⁷. Val a dir, també, que com a tipologia de caràcter, l'esmentada ària la podríem epitetar com a *aria di bravura*. Pensem que moltes de les àries dels villancets, cantates i oratoris examinats poden ser classificades segons la tipologia *ad usum –di mezzo carattere, cantabile*, etc.– provinent de l'òpera. Normalment, a les principals figures del repartiment d'una òpera se'ls assignava diverses tipologies d'àries per tal que poguessin lluir llur perícia i art¹⁸. Podem dir que, pel que s'ha estudiat, els nostres mestres de capella procedien d'una forma similar, tenint en compte, però, la disponibilitat dels cantors en un moment determinat.

Pel que fa al tractament instrumental les dades que emergeixen de l'anàlisi practicada als esmentats mestres de capella ens fan albirar que, sobretot la família de la corda –violins I/II i violó–, manifesten una escriptura

¹⁴ Proposem, com a un dels molts exemples possibles, l'ària del *Solo con instrumentos*, a *San Francisco Javier. Del globo celeste* de Josep Gaz. Creiem que aquesta ària s'adiu força a la majoria de les característiques esmentades. Però per a més concreció assenyalem el fragment dels compassos 15 a 17 i 19-24, els quals reflecteixen, en bona mesura, els trets indicats. El fragment està extret de PAVIA, J., *op. cit.*, p. 530-532.

¹⁵ GREGORI, J.M., "Notes per a l'estudi del contralt barroc: les oposicions de la seu de Girona de 1734", *El Barroc Català*, ed. Quaderns Crema, Girona, 1989, p. 477-497. L'autor, a més de circumscriure històricament i amb aportació documental l'esmentada oposició, ofereix tot un seguit de trets i consideracions tímbrics a l'entorn de la veu de l'alto, que esdevenen una primícia molt interessant en aquest camp.

¹⁶ Vegi's GREGORI, J.M., *op. cit.*, p. 488-497.

¹⁷ Un dels timbres vocals més preuats a l'època era la sonoritat dels *castrati*. PATRICK BARBIER en la seva obra *Historia de los castrati*, ed. Javier Vergara, Buenos Aires, 1990 [1a. ed. Grasset & Fasquelle, 1989], p. 183, ens explicita els freqüents viatges que realitzaven els *castrati*. D'entre ells, destaquem el cas de Caffarelli pel fet de ser el qui més viatjà: Roma, Venècia, Milà, Torí, Nàpols, Bolonya, Lucca, París, Londres, Viena, Madrid i Lisboa.

Tot i que ROGER ALIER, *op. cit.*, p. 486, ens comenta que només existí el *castrato* Antonio Catena en plantilla a les companyies d'òpera a Barcelona durant les temporades 1751-52 i 1752-53, també deixa clar que la nacionalitat dels cantants era majoritàriament italiana.

¹⁸ SCHOLLES, P.A., *Diccionario Oxford de la Música*, vol. 2, Edhasa, Barcelona, 1984, p. 922.

amb trets característics propis de la factura compositiva italiana. En efecte, els ritmes mecànics, les notes repetides i certs trets virtuosístics pel que fa als violins; i quant al violó, els baixos tambors i en algun cas baixos d'Alberti són elements italians incorporats ja a la gramàtica compositiva dels nostres compositors¹⁹.

El marc musical eclesiàstic, com s'està observant, no fou aliè a les innovacions nouvingudes d'Itàlia. Però, a més, la influència no solament li arribà de la ma de la música religiosa italiana sinó que també la música civil hi prengué part. Així, un dels ingredients importants arribats des de l'àmbit *profà* fou l'òpera.

En efecte, l'impacte de l'òpera fou tan important que, a voltes, es bescanviava el text humà d'una ària per un text diví, i així era aprofitada en forma de villancet o cantata religiosa, o al revés²⁰. Efectivament, l'última ària de l'òpera *La Merope* de Domènec Terradellas –compositor català que visqué a Itàlia–²¹ fou copiada per Ignasi Llor, que era músic d'Olot. Aquest músic li canvià el text –d'humà a diví– i en féu un villancet *a los Dolores de Maria*²².

¹⁹ Vegi's RIFÉ, J., *op. cit.*, p. 731-732. Es tracta de l'aria *allegro* inicial del *Villancico à 4 con violines/a San Francisco Xavier/Si al imperio de Xavier/Gònima*. Creiem que aquesta introducció instrumental il·lustra a bastament el que anem dient.

²⁰ Vegi's MARTÍN, A., "El compositor mallorquí Antonio Literes (1673-1747)", *Tesoro Sacro Musical*, núm. 1, 1978, p. 26; i del mateix autor, *Historia de la Música española. Siglo XVIII*, Alianza Editorial, colecc. Alianza Música, núm. 4, Madrid, 1985, p. 46-47 i 169-170. En aquestes publicacions Antonio Martín esmenta el cas d'una mateixa música amb textos canviats. Així, el compositor A. Literes fa una *Cantada sola de Reyes con violines y oboes. Ah del rústico pastor*, datada el 1710, que és de temàtica religiosa, i més tard –el 1724–, Josep Pradas –mestre de capella de la catedral de València– compon una cantata a una veu, violins i continu *Ah del célebre confin* que és de temàtica humana. En qualsevol cas, és interessant destacar aquí el fet del bescanviament de *divino* a *humano*, ja que presumiblement la transmutació es realitzava, majoritàriament, a la inversa.

²¹ Cf. CARRERAS I BULBENA, J.R., *Estudis biogràfics i crítics de catalans il·lustres. Domènec Terradellas (compositor de la XVIII centúria)*, impremta de Francesch X. Altés, Barcelona, 1908.

²² Tant pel que fa a Ignasi Llor, com per la mutació del text en l'ària esmentada, vegi's: PEDRELL, F., "Músics Vells de la Terra", *Revista Musical Catalana*, V, Barcelona, 1908; PEDRELL, F., *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, vol. II, Barcelona, 1909, p. 56-57; CARRERAS I BULBENA, J.R., *op. cit.*, p. 17; GERHARD, R., "Introducció" a *La Merope. Opera en tres actes de Domingo Terradellas (1713-1751)*, transcripció i revisió per Robert Gerhard, Diputació Provincial de Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1951, p. XI. Citem un fragment d'aquest darrer autor atès que ens aporta la síntesi adient a la nostra nota; Gerhard, tot parlant del (...) canvi de text de certes àries que es feren famoses (...), diu: (...) *en tenim un exemple a la mà, en el cas del recitat i ària final de Merope, que un músic català del segle XVIII, Ignasi Llor, d'Olot, transformà en una mena de villancet dedicat a la Verge dels Dolors, substituint el text italià del recitat per un text castellà que comença: Qué trágico espectáculo, i l'ària Hijo, escuche...; els fulls manuscrits de l'adaptació d'aquesta Ària a solo con due violini e basso, són a la Biblioteca de Catalunya (...)*.

Malgrat que hem revisat les publicacions de Francesc CIVIL, sobretot les que fan referència a Olot, no hem pogut reeixir en l'obtenció de més dades i detalls respecte a la figura del músic Ignasi Llor.

Aquesta pràctica era usual a l'època. Això implicava que tal o qual obra o part d'obra era considerada prou atractiva per reutilitzar-la en altres contextos. I en conseqüència, significava una lloança i un prestigi per al compositor primigeni. A més, recordem que en aquella època no existien els drets d'autor. L'ària de Terradellas degué ésser molt famosa a l'època, ja que fins i tot E. Gònima palesa, en l'ària del villancet *Quatro al S. Sacramento/ Espíritus alados*, una citació similar als dos primers compassos²³.

Doncs bé, tot aquest *excursus* ve a col·lació atès que I. Llor, a més, firmà una cantata juntament amb E. Gònima. Es tracta de la *Cantata a duo/con violines y basso/Del Maestro Manuel Gonyma/Ignasi Llor Musich. Ha del cielo*²⁴. D'aquí s'infereix el coneixement per part de Gònima de la susdita ària i per tant una possible via de contacte de Girona amb la música italiana.

Com a corol·lari, s'observa la penetració del *Stilus theatralis* en l'àmbit de la música religiosa, malgrat moltes reserves abanderades, sobretot, pel Pare Benito Feijoo i l'encíclica *Annus Qui* de Benet XIV²⁵. Emperò, l'espectacle sonor del Barroc contrareformista –*stile antico* i policoralitat– encara aletejava al llarg del segle XVIII, aixoplugat per l'estament eclesiàstic. Si bé, vers la segona meitat del set-cents les pràctiques musicals barroques foren més usades com a element retòric que com a tendència majoritària del moment.

II. MÚSICA CIVIL

Un dels fets més remarcables en l'esfera de la música civil en el transcurs del segle XVIII europeu va ser l'òpera. Pel que fa a la península ibèrica el batec de l'òpera es deixà sentir no solament en els principals centres culturals hispànics, Barcelona i Madrid, sinó que d'altres ciutats també reberen l'impacte de l'òpera –Valladolid, Saragossa, Sevilla, València, Mallorca, Cadis, Logronyo, etc.–²⁶.

²³ Vegi's RIFÉ, J., *op. cit.*, p. 1269-1273. La referència la fem sense voler atorgar-li una relació causa-efecte, però creiem interessant assenyalat-la.

²⁴ Vegi's RIFÉ, J., *op. cit.*, p. 864-888.

²⁵ Vegi's MARTÍN, A., *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo", ed. La Región, Orense, 1976.

²⁶ ROGER ALIER, *op. cit.*, p. 282. Vegi's també MARTÍN, A., *Historia de la Música española. Siglo XVIII*, Alianza Editorial, colecc. Alianza Música, núm. 4, Madrid, 1985, p. 370-380. Pel que fa a Valladolid, vegi's VIRGILI, M. A., "La música teatral en Valladolid en el siglo XVIII", *Revista de Musicología*, VIII, núm. 1, Madrid, 1985, p. 122.

Quant a Girona, tot i disposar de poques notícies, tenim dades prou significatives que ens fan emmarcar i corroborar l'òpera com un fenomen d'un impacte social prou fort, capaç de generar una dinàmica d'expansió i difusió dels seus efectes més enllà dels hipocentres culturals.

Així, tot i que és el 1860 quan es construeix l'edifici de l'actual teatre municipal²⁷ podem conjecturar que, ja abans, ben segur que es representaven algunes òperes a l'antic teatre de comèdies –*el Pallol*–²⁸ i/o en d'altres indrets.

En efecte, segons dades i conclusions de Roger Alier²⁹, el 1733 una companyia d'operistes italians –al capdavant de la qual hi havia Francesco Spanò– estava a Girona provenint de Perpinyà. I molt presumiblement realitzaren representacions d'òpera a Girona.

A finals del segle XVIII –1798–, tenim notícia de l'existència d'una companyia de còmics, encapçalats per Petronio Setti³⁰. Aquest mateix personatge, ja abans –1766–, havia estat a Valladolid com a director d'una companyia d'òpera italiana³¹.

També caldria considerar aquí la música teatral, ja que alguna part d'ella estava impregnada dels nous aires italians. Així, també a finals del segle XVIII, una companyia còmica visità Girona, segurament amb motiu de les festes de Sant Narcís, com així s'indueix del cartell anunciador³². Aquest explicita, a més, que (...) *después de la Comedia se cantará una Tonadilla muy divertida* (...) ³³. Doncs bé, molt presumiblement, la nostra *tonadilla* hauria pogut estar influïda per les tendències musicals italianes. Aquesta constatació la podem contrastar amb la tipologia de la *tonadilla* que ens ofereix J. Subirà, el qual proposa una classificació, en cinc etapes, que va des del naixement

²⁷ BIRULÉS, J.M. *et alters*, *Història del Teatre Municipal de Girona 1769-1985*, Ajuntament de Girona, Girona, 1985, p. 29.

²⁸ BIRULÉS, J.M. *et alters*, *op. cit.*, p. 77-79.

²⁹ ROGER ALIER, *op. cit.*, p. 75.

³⁰ BIRULÉS, J.M. *et alters*, p.79-80. Vegi's també VILA, P., *et alter*, *Festes Públiques i teatre a Girona. Segles XIV-XVIII (Notícies i documents)*, Ajuntament de Girona, 1982, p. 208-212.

³¹ VIRGILI, M. A., *op. cit.*, p. 122.

³² VILA, P., *et alter*, *op. cit.*, p. 209.

³³ VILA, P., *et alter*, *idem*.

ment del gènere –1751– fins al seu ocàs –1850–³⁴. I tanmateix, Subirà remarca que en l'etapa de 1791 a 1810 –que és el lapse de temps que estem considerant– la *tonadilla* palesa una italianització musical quasi absoluta³⁵.

I en darrer terme tenim una notícia que, tot i depassar els llinars cronològics que ens hem proposat inicialment, creiem d'interès. Es tracta que el mestre de capella de la seu, Josep Barba, acceptà momentàniament, a la primera meitat del segle XIX, i amb l'autorització diocesana corresponent, la direcció artística del teatre de l'òpera de Girona, on en aquells moments es representaven òperes italianes³⁶. La dada ve a col·lació ja que, per extrapolació, podem inferir que la susdita col·laboració ja s'hauria dut a terme per anteriors mestres de capella. Tanmateix, recordem que un dels centres de major formació musical era a l'àmbit eclesiàstic. I en qualsevol cas, és interessant de destacar el fet de la coneixença de la música operística italiana per part d'un prevere. La qual cosa ratifica el fet que els mestres de capella, a banda de

³⁴ SUBIRÀ, J., *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Salvat, Barcelona, 1953, p. 505.

³⁵ SUBIRÀ, J., *idem*.

³⁶ CERVERA, J.M., *La Música i els eclesiàstics músics del Bisbat de Girona en els segles XIX i XX*, ed. Seminari Diocesà, Girona, 1987, p. 10. Per a més detalls vegeu CIVIL, F., *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*, Caixa de Pensions, Girona, 1970, p. 23-26. Vegi's també GIRBAL, E.C., "El Teatro en Gerona", *Revista de Gerona*, XVII, 1893, p. 65-67. Pel que fa a detalls de l'òpera italiana a Girona durant el segle XIX vegi's de GIRBAL, E.C., *op. cit.*, p. 129-136. En aquestes pàgines dona una relació nominal de cantants i directors musicals des de 1839 fins a 1890. I també del mateix autor i en la mateixa revista, vegi's les planes 161-163, en què ens ofereix una relació de les òperes amb el seu corresponent compositor musical i autor del llibret.

Els anys de mestratge musical de Josep Barba a la seu gironina foren de 1825 a 1846. És molt probable, doncs, que Josep Barba dirigís els assajos –no va assistir mai a cap representació pública– de totes o alguna de les següents òperes: (...) Norma –*estrenada a La Scala de Milà el 1831, a Barcelona el 1835 i a Girona el 1839*– La Sonambula –*Milà 1831, Barcelona 1836, Girona 1840*– i La Straniera –*Milà 1829, Barcelona 1831, Girona 1840*– de Bellini, al costat de Semiramide i Il Barbiere de Rossini, de la Lucia o Lucrezia Borgia de Donizetti, i del Nabucco de Verdi, estrenat a La Scala de Milà el 1842, a Barcelona el 1844 i a Girona el 1846 (...); la citació està extreta de GREGORI, J.M., "Notícia biogràfica i compositiva de Melcior de Ferrer i de Manresa (1821-1884)", *Amics de Besalú*, VII Assemblea d'Estudis del seu Comtat, Patronat Francesc Eximenis, vol. II, 1991, p. 30.

Mossèn Barba oposà l'any 1825 a la plaça de mestre de capella de la catedral de Valladolid. Els aspectes i detalls d'aquestes oposicions estan recollits i estudiats per MARTÍN GONZÁLEZ, J., "Oposiciones al magisterio de capilla de la catedral de Valladolid durante el siglo XIX", *Revista de Musicología*, vol. XIV, Madrid, 1991, p. 517-521. D'aquestes oposicions de Josep Barba cal destacar-ne la valoració que féu el membre del tribunal Manuel José Doyagüe, el qual, tot referint-se a l'exercici de composició del villancet de Josep Barba, diu: (...) *el modo de conducir la armonía tampoco es común, se halla expresión y gusto y se le conoce que ha oído la Música de los mejores autores que corren en el día con opinión principalmente a Rossini a quien imita en algunos períodos cortos...* (...). Aquest paràgraf ratifica el fet del coneixement, per part de Mossèn Barba, de la música italiana coetània a ell.

realitzar obres culturals –en *stricto sensu*–, eren músics i per tant portaven, a dins, l'inquietud artística.

A tall de conclusió, el nostre article ha volgut posar de manifest que Girona, malgrat ésser un centre cultural perifèric, també fou receptor de la influència musical italiana. És evident que encara manquen dades –més escadusseres pel que fa a la música civil– per anar teixint l'enorme trencaclosques de l'impacte musical italià a la Girona setcentista. Amb tot, val a dir que el nostre estudi ha pretès ser una hipòtesi de treball de la qual partir per a les futures investigacions.